

INTERJEKTE 12

2018

UNSTERBLICHKEIT  
GESCHICHTE UND  
ZUKUNFT DES  
HOMO IMMORTALIS

Tatjana Petzer  
(Hg.)

zfl

ZENTRUM  
FÜR LITERATUR- UND  
KULTURFORSCHUNG

1911  
ДИНАМИКА - НАТУРА ИСК.

**Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin**  
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin  
T +49(0)30 20192-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

**INTERJEKTE** ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren E-Mail-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an [newsletter@zfl-berlin.org](mailto:newsletter@zfl-berlin.org).

## IMPRESSUM

**Herausgeber** Mona Körte, Georg Toepfer, Daniel Weidner; Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)  
[www.zfl-berlin.org](http://www.zfl-berlin.org)

**Direktorin** Prof. Dr. Eva Geulen

**Redaktion** Gwendolin Engels

**Gestaltung** KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

**Layout/Satz** Georgia Lummert

**Titelbild** K[azimir] Malevič: »Dinamo-naturščik« (Lith. 1911, Dynamo-Modell), in: *O novych sistemach v iskusstve* (Über die neuen Systeme in der Kunst), Vitebsk 1919, unpaginiert

© 2018 / Das Copyright liegt bei den Autorinnen und Autoren.

# LEBENDIGKEIT IN DER KUNST DER ORGANISCHEN SCHULE DER RUSSISCHEN AVANTGARDE

Isabel Wünsche

In diesem Beitrag möchte ich den Zusammenhang von Lebendigkeit und Unsterblichkeit in den Weltvorstellungen und Kunstwerken der frühen russischen Avantgarde in St. Petersburg<sup>1</sup> genauer betrachten. Künstlerinnen und Künstler wie Pavel Filonov, Elena Guro, Nikolaj Kul'bin und Michail Matjušin teilten die Überzeugung, dass die Kunst ein Medium sein könne, die Strukturen des Kosmos in seinen sichtbaren materiellen wie seinen unsichtbaren nichtmateriellen und energetischen Aspekten zu enthüllen. Diese Künstler machten die Entwicklungsprozesse, Kräfte und Formen der Natur zum Modell ihres künstlerischen Schaffens; ihre organische Ästhetik wurde von ihren pantheistischen, neovitalistischen oder monistischen Anschauungen und vom Evolutionsgedanken beeinflusst. Sie verbanden unmittelbare Naturbeobachtung mit wissenschaftlichem Denken und mit einem starken Interesse an der Natur der menschlichen Seele sowie an psychophysiologischen Fragestellungen. Künstler wie Filonov, Guro, Kul'bin und Matjušin betrachteten den Menschen als integralen Bestandteil der Natur; sie waren überzeugt, dass das menschliche Dasein den Gesetzen der Natur unterworfen sei und sich ihre künstlerische Tätigkeit an den Gesetzen der Natur ausrichten müsse.

Die frühe St. Petersburger Avantgarde sammelte sich um den Arzt und Forscher Nikolaj Kul'bin (1868–1917) und seinen Kreis der Impressionisten. (Abb. 1) Kul'bin hatte Medizin an der St. Petersburger Militärakademie studiert und begann danach auf dem sich neu herausbildenden Gebiet der Psychometrie zu arbeiten, wobei er sich insbesondere mit der Erforschung der Sinneswahrnehmungen beschäftigte.<sup>2</sup> Zwischen 1896 und 1907 veröffent-

lichte er eine Reihe von wissenschaftlichen Studien und sein zweites Buch mit dem Titel *Čuvstvitel'nost'. Očerki po psichometrii i kliničeskomu primeneniju eja dannych* (Das Empfindungsvermögen. Grundzüge der Psychometrie und der klinischen Anwendung ihrer Tatsachen).<sup>3</sup>

Nach einer erfolgreichen Karriere als Arzt und Forscher wandte sich Kul'bin in seinen Vierzigern der Kunst zu. Zwischen 1908 und 1910 organisierte er drei wichtige Ausstellungen moderner Kunst,<sup>4</sup> hielt unzählige Vorträge zu einer Vielzahl von Themen, illustrierte zahlreiche Bücher und begründete zusammen mit Boris Pronin und Nikolaj Evreinov 1911 das Künstlerkabarett *Brodjačaja sobaka* (Streunender Hund), das zwischen 1911 und 1914 zu einem Zentrum der Aktivitäten der St. Petersburger Avantgarde wurde. Als gebildetes und angesehenes Mitglied der St. Petersburger Intelligenzija<sup>5</sup> ermöglichte Kul'bin zugleich den Austausch zwischen der älteren Generation der Symbolisten und den jungen, aufstrebenden Avantgarde-Künstlern.

---

*maslom na životnych* (Alkoholismus: Zur Frage des Einflusses von chronischer Vergiftung durch Äthylalkohol und Fuselöl auf Tiere), St. Petersburg 1895, S. 175–177.

3 N[ikolaj] I. Kul'bin: *Čuvstvitel'nost'. Očerki po psichometrii i kliničeskomu primeneniju eja dannych*, St. Petersburg 1907.

4 »Novye tečenija v iskusstve« (St. Petersburg 1908; Neue Strömungen in der Kunst), »Impressionisty« (St. Petersburg 1909, Vilnius 1909–10; Die Impressionisten) und »Treugol'nik« (St. Petersburg 1910; Dreieck). Zu seiner künstlerischen Biographie vgl. N.I. Kul'bin, »Biografičeskaja spravka« (Biographische Auskunft), in: Boris Kalaušin (Hg.): *Kul'bin. Kniga vtoraja. Almanach „Apollon“* (Kul'bin. Zweites Buch. Almanach »Apollo«), Bd. 1, Buch 2, St. Petersburg 1995, S. 233–235. Vgl. auch Jeremy Howard: *The Union of Youth: An Artists' Society of the Russian Avant-Garde*, Manchester 1992, S. 8–40.

5 Kul'bin war nicht nur Militärarzt und Professor an der St. Petersburger Militärakademie, sondern wurde 1907 auch zum Staatsrat ernannt.

---

1 Von 1914–1924 trug St. Petersburg den Namen Petrograd und von 1924–1991 Leningrad.

2 Zu Kul'bins wissenschaftlicher Biographie vgl. »Curriculum Vitae«, in: N[ikolaj] I. Kul'bin: *Alkogolizm. K voprosu o vlijanii chroničeskago otravlenija étilovym alkogolem i sivušnym*



Abb. 1: Nikolaj Kul'bin mit den Teilnehmern der Dreieck-Ausstellung, St. Petersburg, 1910

Kul'bins wissenschaftliche und künstlerische Arbeit wurde grundlegend von seiner organisch-ganzheitlichen Weltanschauung beeinflusst. Kul'bin war Panpsychist, d. h. er betrachtete die Welt in der Gesamtheit ihrer organischen und anorganischen Formen als lebendig.<sup>6</sup> Bewegung und Wachstum schrieb er dem Wirken einer den Dingen innewohnenden Lebenskraft zu, die er als eine Manifestation der Weltseele begriff. Er stellte einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Bewegungszustand unterschiedlicher Formen der Materie und ihrer inneren Struktur her, wobei er zwischen wachender und schlafender Materie unterschied. Wie die romantischen Naturphilosophen begründete er den bewegungslosen bzw. »schlafenden« Zustand der Materie von Steinen mit dem einfachen und symmetrischen Aufbau der Kristallstruktur; die Erscheinungen der lebendigen Natur verband er hingegen mit komplizierten Formen. Daraus schlussfolgerte er: »Je komplizierter der strukturelle Aufbau eines Wesens, desto lebendiger ist es.«<sup>7</sup> Symmetrie aber bedeutete für Kul'bin Harmonie und absolute Symmetrie die Abwesenheit von Leben, während er das Leben selbst mit Dissonanz assoziierte. Harmonie und Dissonanz wurden ihm zum grundlegenden

Gegensatzpaar und Wirkungsprinzip des Universums, das die gesamte Natur bestimmte und damit auch die Grundlage der Kunst bilden musste: »Harmonie und Dissonanz sind die HAUPTERSCHEINUNGEN des Weltaufbaus. Sie sind universell und der gesamten Natur eigen. Auf ihnen gründet die Kunst.«<sup>8</sup>

In seinem Aufsatz »Svobodnoe iskusstvo, kak osnova žizni« (Freie Kunst als Grundlage des Lebens) in dem von ihm 1910 herausgegebenen Band *Studija impresionistov* (Studio der Impressionisten) erklärte Kul'bin die Bauprinzipien der Natur zum Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens; er sprach von einer »großen Kunst, die in der Natur existiert, natürlicher Kunst«, und propagierte eine »freie Kunst«, die sich nach den Gesetzen der Natur richtet.<sup>9</sup> Eine solche Kunst sollte das Schaffen des Künstlers weder durch festgelegte Farben oder Töne noch durch kanonische Formen und Gesetze einschränken.

Aufgrund der besonderen Wirkung, die Kul'bin der Dissonanz im Prozess der Aneignung des Kunstwerks durch den Betrachter zuschrieb, schlug er die Verwendung von »engen Kombinationen« vor, d. h. Kombinationen von im Lichtspektrum eng beieinander liegenden Farben in der Malerei oder Kombinationen

6 Vgl. Kul'bin: *Čuvstvitel'nost'* (Anm. 3), S. 4.

7 N[ikolaj] I. Kul'bin: »Svobodnoe iskusstvo, kak osnova žizni«, in: ders. (Hg.): *Studija impresionistov. Kniga 1-aja*, St. Petersburg 1910, S. 3 f. Hier und im Folgenden meine Übersetzung, I. W.

8 Ebd., S. 3.

9 Ebd., S. 9–12.

von benachbarten Tönen der Tonleiter in der Musik, da diese starke unterbewusste Erregungen in der menschlichen Seele verursachen:

»Die engen Vereinigungen der Töne rufen bei den Menschen ganz ungewöhnliche Empfindungen hervor. Das Vibrieren der engvereinigten Töne wirkt größtenteils anregend [...]. Das Vibrieren der engen Vereinigungen, ihr Gang, ihr mannigfaltiges Spiel geben eine viel leichtere Möglichkeit, das Licht, die Farben und alles Lebende darzustellen, als die gewöhnliche Musik. Leichter ist es auch, lyrische Stimmung zu erzielen.«<sup>10</sup>

Kul'bin entwickelte seine Kunsttheorie also auf der Grundlage seiner physiologischen und neurologischen Studien, er versuchte die von ihm durchgeführten Untersuchungen zu den Mechanismen unterschwelliger Empfindungen auf die Kunst anzuwenden. Kul'bin zufolge verursachte die physikalische Aktion der universellen Bewegung von Farbe oder Klang psychische Effekte in der Seele des Betrachters. Diese äußeren Erregungen gelangten auf vorgeschriebenen physiologischen Nervenbahnen direkt ins menschliche Gehirn, wo sie in bildliche oder akustische Eindrücke umgewandelt wurden. Seine Vorstellung, dass unterschwellige, äußere Reize, sobald sie einen bestimmten Schwellenwert überschreiten, Erregungen im menschlichen Gehirn hervorrufen, die dieses zu Sinneseindrücken verarbeitet, entsprach den Erklärungen der zeitgenössischen Psychologie, wie sie sowohl in Gustav Theodor Fechners Psychophysik, in Johannes Müllers Lehre von den spezifischen Sinnesenergien als auch in Wilhelm Wundts Arbeiten zu finden waren.<sup>11</sup>

Kul'bins Kunst war eklektisch, das Ölgemälde *Morskoj Vid* (Meeresblick) von 1905, eine seiner



Abb. 2: Elena Guro in der Natur, ca. 1912

abstraktesten Kompositionen, zeigt eine imaginäre Meereslandschaft, die im Wesentlichen auf dem Farbkontrast der Komplementärfarben Orange und Blau gründet.<sup>12</sup> Die horizontale Schichtung der Naturformationen von Meer und Himmel in den Komplementärfarben Orange und Blau schafft eine intensive visuelle Dynamik, die noch von dem durch sie ausgelösten Simultankontrast verstärkt wird. Kul'bins Bild ist weniger eine Wiedergabe der Naturscheinungen der äußeren Welt als vielmehr eine Darstellung der inneren Welt des Künstlers, in der er wissenschaftliche Erkenntnisse über die Psychophysiologie der menschlichen Wahrnehmung mit seiner metaphysischen Weltansicht und der Begeisterung für die sinnlich-emotionalen Qualitäten der Farbe synthetisierte.

Eine zentrale Figur der Organischen Schule der russischen Avantgarde war die Dichterin und Malerin Elena Guro (1877–1913, Abb. 2), die zweite Frau von Michail Matjušin. Guros Weltverständnis und ihre Kunst gründeten auf subjektiv-emotionalem Naturerleben und spirituell-ganzheitlicher Welterfahrung. Mit Kul'bin teilte sie eine panpsychistische Weltanschauung, der Kosmos war für sie nicht leer und finster, sondern voller Seele und Lebendigkeit: »Es gibt keinen Ort im All, der geistlos wäre. Wer

10 N[ikolaj] Kulbin: »Die freie Musik«, in: Wassily Kandinsky/ Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter*, München 1912, S. 69–73, hier S. 70. Russ. in: Kul'bin: »Svobodnoe iskusstvo, kak osnova žizni« (Anm. 7), S. 15–20 (»Svobodnaja muzyka«), hier S. 17.

11 Vgl. Johannes Müller Fechner: *Ueber die phantastischen Gesichterscheinungen. Eine physiologische Untersuchung*, Coblenz 1826; ders.: *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen*, 2 Bde., Coblenz 1833–1840; Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874; ders.: *Grundriß der Psychologie*, Leipzig 1896. Vgl. auch Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1993, S. 33–48. Bei seinen Untersuchungen zur physischen Aktion von Farbe und Ton und deren Wirkung auf die Psyche des Betrachters stützte sich Kul'bin auch auf Hermann von Helmholtz' Theorie von den Äquivalenten.

12 Nikolaj Kul'bin: *Morskoj Vid*, ca. 1905, Öl auf Leinwand, 97 x 62 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

überall die Seele sieht und alles lebendig weiß, wird niemals in Finsternis verfallen.«<sup>13</sup> Sie betrachtete die organischen wie die anorganischen Lebensformen des Universums als Manifestationen der alles durchdringenden Weltseele, die alle Geschöpfe mit Leben, Seele und Empfinden erfüllte. Im Gegensatz zu Kul'bins stärker wissenschaftlich orientierter Weltanschauung wurde Guro Panpsychismus nachhaltig von ihrer eigenen tiefen Religiosität geprägt, in der sie den christlichen Glauben mit dem Buddhismus und der romantischen Naturphilosophie, mystischem Denken in der Tradition von Jacob Böhme und Emanuel Swedenborg,<sup>14</sup> dem neuen Kult eines einfachen Lebens in Harmonie mit der Natur, wie er von Lev Tolstoj, Aleksandr Dobroljubov und der russischen Gottsucher-Bewegung propagiert wurde,<sup>15</sup> sowie dem zeitgenössischen Interesse an Theosophie, Spiritualismus und Okkultismus verband.<sup>16</sup>

In ihrer Malerei und Dichtung bemühte sich Guro, die Geheimnisse der Natur aufzuspüren, ihre Rhythmen und ihren Atem einzufangen und die universellen Verbindungen zwischen den sichtbaren Erscheinungen der äußeren Welt und dem inneren Wesen der Dinge zu reflektieren. Dabei war ihr Verhältnis zur Natur von kindlicher Unmittelbarkeit und Unbefangenheit. Freie,

unvoreingenommene Beobachtung der Natur galt ihr als der Weg, um das schöpferische Wesen und die Seele der Natur in ihren irdischen Manifestationen in Steinen, Pflanzen, Bäumen und Tieren zu entdecken. Aber während sie auf reiner Sinneswahrnehmung, unverdorben vom rationalen Denken und von systematischer Analyse, bestand, bedeuteten visuelle Eindrücke für sie zugleich auch spirituelle Erfahrungen.

Mit ihrem Streben nach allumfassender Naturerfahrung und deren Reflexion in ihrem künstlerischen Schaffen knüpfte Guro unmittelbar an die Idee von *žiznetvorčestvo* (Leben-Schaffen) an, wie sie die russischen Symbolisten zur Grundlage ihrer Entwürfe für eine grundlegende Transformation der Lebensformen gemacht hatten.<sup>17</sup> Für sie existierte keine Trennung zwischen persönlichem Leben (*žizn'*) und künstlerischem Schaffen (*tvorčestvo*), sondern beide waren zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen. Die Kunst, die die Schöpfung von Leben bedeutet, würde dem Leben so lange dienen, bis sie selbst vollkommen in diesem aufgegangen bzw. selbst Leben geworden wäre.<sup>18</sup> Dabei hieß schöpferisches Tun für Guro wie für die Symbolisten nicht kontemplativ, sondern aktiv zu sein; künstlerisch tätig zu sein, bedeutete für sie nicht Bilder, sondern Leben zu schaffen.<sup>19</sup>

Guro richtete ihre Aufmerksamkeit auf die organischen Formen der lebendigen Natur, auf Naturkräfte wie Wolken, Wind und Meer, aber auch auf einzelne Dinge wie Steine, Blumen, Bäume und Tiere. Dabei war ihr kein Gegenstand der Natur zu gering und unscheinbar, um Beachtung und liebende Verehrung zu finden. Ihr Streben, die verborgenen Kräfte und vitalen Prozesse der Natur zum Ausdruck zu bringen, wird in ihrem Gemälde *Rostki. Rost i dviženie v prirode* (Keimlinge. Wachstum und Bewegung in der Natur) von 1905–1907 deutlich.<sup>20</sup> In dieser fast monochromatischen Komposition konzentrierte sie sich darauf, die natürliche Wachstumsbewegung der Keimlinge einzufangen und zu zeigen, wie sich die Pflänzchen aufrichten und ihre Blätter entrollen.

13 Elena Guro: *Bednyj rycar'* (Der arme Ritter), 1912/13, RO GPB, F. 1116, Ed. chr. 3, L. 48, veröffentlicht in Anna Ljunggren/Nils Ake Nilsson (Hg.): *Elena Guro: Selected Prose and Poetry*, Stockholm 1988, S. 143 f., hier zit. nach Jewgeni Kowtun: »Die Geschöpfe lieben Aufmerksamkeit. Über das Œuvre von Jelena Guro«, in: Heinrich Klotz (Hg.): *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, Ausst.-Kat., Karlsruhe/Stuttgart/München 1991, S. 34.

14 Vgl. Ekaterina Bobrinskaja: »Naturfilosofskie motivy v tvorčestve Eleny Guro« (Naturphilosophische Motive im Werk von Elena Guro), in: *Voprosy iskusstvovedenija* (Fragen der Kunstwissenschaft), 11.02.1997, S. 159–178, hier S. 161.

15 Vgl. ebd., S. 163–166. Vgl. auch Nina Gur'janova: »Tolstoj i Ničše v 'Tvorčestve Ducha' Eleny Guro«, in: *Europa Orientalis* 13 (1994), H. 1, S. 63–76.

16 Vgl. Thomas E. Berry: *Spiritualism in Tsarist Society and Literature*, Baltimore 1985, S. 157–160; Bobrinskaja: »Naturfilosofskie motivy« (Anm. 14), S. 162–166; John E. Bowlit: »Esoterische Kultur und Russische Gesellschaft«, in: Maurice Tuchman/Judi Freeman (Hg.): *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985*, Ausst.-Kat. Stuttgart 1988, S. 165–183; Charlotte Douglas: »Jenseits des Verstandes: Malewitsch, Matjuschin und ihre Kreise«, in: ebd., S. 185–199; Maria Carlson: »Fashionable Occultism: Spiritualism, Theosophy, Freemasonry, and Hermeticism in Fin-de-Siecle Russia«, in: Bernice Glatzer Rosenthal (Hg.): *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca 1997, S. 135–152; Wladimir Kruglow: »Die Epoche des großen Spiritismus. Symbolistische Tendenzen in der frühen russischen Avantgarde«, in: Veit Loers (Hg.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, 1900–1915*, Frankfurt a. M. 1995, S. 175–186; Anthony Parton: »Avantgarde und mystische Tradition in Russland 1900–1915«, in: ebd., S. 193–215.

17 Vgl. Irina Paperno: »Introduction«, in: Joan Delaney Grossman/Irina Paperno (Hg.): *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994, S. 1–11. Vgl. auch Schamma Schahadat: *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München 2004.

18 Vgl. Paperno: »Introduction« (Anm. 17), S. 2, 7 f.

19 Vgl. ebd.

20 Elena Guro: *Rostki. Rost i dviženie v prirode* (Keimlinge. Wachstum und Bewegung in der Natur), 1905–1907, Öl auf Leinwand, 71,5 x 142,0 cm, Staatliches Museum der Geschichte der Stadt St. Petersburg.

Michail Matjušin erinnerte sich später, dass Guro und er zu dieser Zeit mit der Frage beschäftigt waren, wie man in der Malerei das verborgene Leben und die innere Kraft, die eine äußere Erscheinung hat, in Verbindung mit der Bewegung, die alles durchdringt, darstellen könne.<sup>21</sup>

Doch Guro verehrte nicht nur die organische Natur und zeigte ein ausgeprägtes Mitgefühl für alle lebendigen Wesen, sondern stattete auch die anorganische Natur mit Leben und Seele aus. Ein anderes, häufiges Motiv in ihrer Malerei waren die Findlinge in der nordischen Landschaft, auf denen sie sich niederließ, um sich auszuruhen und zu zeichnen. Ein Beispiel dafür ist ihr Bild *Kamen na beregu finskogo zaliva* (Stein an der Küste des Finnischen Meerbusens) von 1910.<sup>22</sup> Im Mittelpunkt dieser Darstellung steht ein Felsblock in seiner natürlichen Umgebung. Guro verleiht diesem unscheinbaren und farblosen Gebilde der toten, anorganischen Natur, das gewöhnlich kaum Aufmerksamkeit erfährt, vermittels intensiver Farbigkeit Form, Leben und Seele und machte ihn damit zum lebendigen Teil seiner organischen Umwelt.<sup>23</sup> Wie die Steine in ihrer Kurzgeschichte »Kamuški« (Kieselsteine)<sup>24</sup> erwacht der Findling in ihrem Bild zum Leben. Mit der ihr eigenen Hinwendung zur Natur und ihrer tiefen Verehrung der natürlichen Schöpferkraft wurde Guro zur geistigen Mutter der Organischen Schule.

Das Weltverständnis und künstlerische Werk des Musikers und Malers Michail Matjušin (1861–1934) wurde stark von Guro geprägt; die beiden, die von 1905 bis 1913 zusammen lebten und arbeiteten, waren jedoch sehr unterschiedliche Persönlichkeiten. Während Guro eine spirituell veranlagte Frau war, die ihre künstlerische Inspiration von ihrer inneren Welt empfang, speisten sich Matjušins Ideen und seine künstlerische Inspiration aus der unmittelbaren Beobachtung seiner Umwelt, der Analyse des Gesehenen und der

Verarbeitung von wissenschaftlichen Erkenntnissen; er strebte danach, alle ihm wichtig erscheinenden künstlerischen Entwicklungen und Errungenschaften des menschlichen Denkens zusammenzutragen und sie in einer umfassenden Synthese zu einer neuen Weltanschauung zusammenzuführen.

Matjušin war Monist, er betrachtete das Universum als absolut und unendlich und betonte die natürliche Einheit und den Zusammenhang aller Existenzformen der Natur. Dabei begriff er die Erde als einen einzigen, riesigen und autarken Organismus, der von der Einheit von Materie und Geist bestimmt ist und einen Teil des universellen Makrokosmos bildet. Er stellte die Ganzheit des Weltorganismus über die einzelnen Erscheinungsweisen der Natur bzw. begriff Letztere als integralen Bestandteil des Ganzen, die in wechselseitiger Abhängigkeit zueinander stehen. Wie für das organische Denken charakteristisch, unterschied er nicht zwischen Materie und Geist als zwei unterschiedlichen Qualitäten der Natur, sondern verstand beide als Eigenschaften des Lebens selbst, die in unterschiedlichen Naturformen in verschiedenen Mischungsverhältnissen auftreten. Im Gegensatz zu Guro betrachtete Matjušin die einzelnen Naturerscheinungen, die Steine, Pflanzen und Tiere, nicht als beseelte Geschöpfe und Manifestationen der Weltseele, sondern als Glieder und Organe des lebendigen Körpers der Erde. Himmel und Erde als Teile des Universums gehörten für Matjušin ebenso zusammen wie positive und negative elektrische Ladungen; Erde und Sonne bildeten für ihn nur winzige leuchtende Punkte im unendlichen Kosmos.<sup>25</sup> Als wahrnehmbare Zeichen der Lebendigkeit und Bewegtheit der Erde erschienen ihm sowohl das Wachstum der Pflanzen und die Entwicklung von Tieren und Menschen als auch die Bewegung von Ebbe und Flut, die Bildung von Gesteinsformationen und die Verwitterung der Gebirge an der Oberfläche ihres riesigen Körpers.

Matjušin und Guro malten häufig in der Umgebung ihrer Datsche bei Uusikirkko in Karelien. Dort vertiefte sich Matjušin in die Beobachtung der Beziehungen zwischen Himmel und Erde, Meer, Bäumen und Wolken und in das Studium des offenen, unbegrenzten Raumes in der Natur. Ihm wurde bewusst, dass der Himmel nicht am Horizont endet, sondern ebenso durch ihn hindurchgeht, und er beschäftigte sich mit der Krümmung der Horizontlinie – eine geschwungene Kurvenform, die ihm zum Inbegriff der

21 Vgl. M[ichail] V. Matjušin: *Tvorčeskij put' chudožnika* (Künstlerischer Werdegang), 1932–1934, F. 656, Op. 1, Ed. chr. 97. Engl. in: Milica Banjanin: »Elena Guro and Boris Ender«, in: *Russian Language Journal* 37 (1983), H.126/127, S. 105–122, hier S. 112.

22 Elena Guro: *Kamen na beregu finskogo zaliva*, 1910, Gouache, Gold- und Silberbronze auf Papier, 11,6 x 14,9 cm, Museum Ludwig, Köln.

23 Vgl. Elena Guro: *Pis'mo k Nadežde Fedotove* (Brief an Nadezhda Fedotova), RGALI, F. 134, op. 1, edchr. 23, l. 4. Engl. in: Milica Banjanin: »Nature and the City in the Works of Elena Guro«, in: *Slavic and East European Journal* 30 (1986), S. 230–247, hier S. 240.

24 Elena Guro: »Kamuški«, in: *Sadok sudej* (Teich der Richter) 1 (1910), S. 73. Vgl. auch Kjeld Bjornager Jensen: *Russian Futurism, Urbanism, and Elena Guro*, Aarhus 1977, S. 40.

25 Vgl. Matjušin: *Tvorčeskij put'* (Anm. 21), S. 134, 123.

organischen Natur und zum Sinnbild der Vereinigung von Himmel und Erde wurde. In seinem Aquarell *Elka. Sferičeskaja struktura v Uusikirkko* (Tanne. Sphärische Struktur in Uusikirkko) wächst eine Tanne scheinbar aus dem Mittelpunkt der Erde und verbindet diese mit dem Himmel. So wie das Wachstum der Wurzeln der Tanne auf den Mittelpunkt der Erde gerichtet ist, wachsen ihre Zweige von diesem weg in den Himmel hinein. In derselben Weise ragen

Statuetten.<sup>27</sup> Diese knorrig-knotigen Ausdrucksformen der Natur erschienen ihm als Zeichen einer versteckten Naturkraft, die in Stille und Dunkelheit Wachstum bewirkt. Seine rustikale Wurzelskulptur *Pervobytnyj čelovek* (Urmensch), mit der er die Ungelenkigkeit der ersten Menschen porträtierte, ebenso wie die elegante Statuette *Tancujuščaja* (Die Tanzende) von 1915/16 verkörpern seine Überzeugung, dass organisches Wachstum die Kraft habe, lebendige Wesen

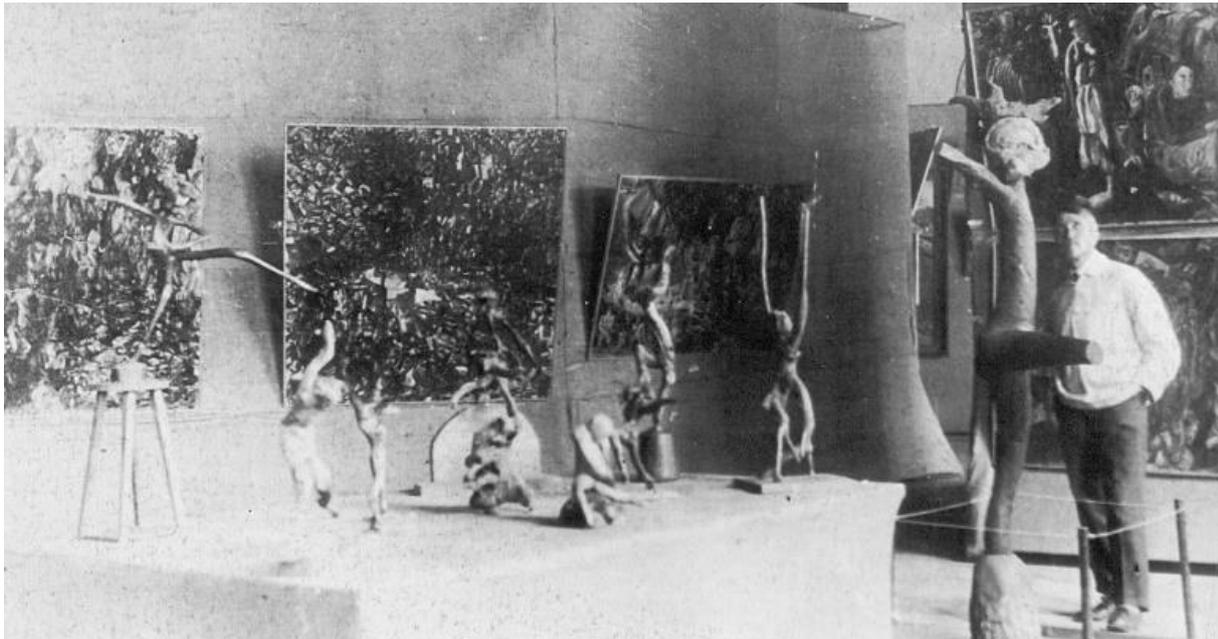


Abb. 3: M. Matjušin mit seinen Wurzelskulpturen vor den Bildern von P. Filonov in der Ersten Freien Staatlichen Kunstausstellung

die Berge im Hintergrund in den kosmischen Raum. Tanne und Berge greifen in den universellen Kosmos hinaus, sie formen die Erscheinung der Erdoberfläche und bilden damit den ›Gesichtsausdruck der Erde‹. Doch zugleich sind sie auch die Bindeglieder, die die Einheit von Himmel und Erde herstellen; in ihnen berührt das All die Erde.

Fasziniert von den Wachstumsprozessen in der Natur begann Matjušin um 1910 mit Wurzeln und Ästen zu arbeiten. Er betrachtete diese Naturformen als die vollkommensten Manifestationen der universellen Bewegung der Materie und gelangte zugleich zu der Überzeugung, dass organisches Wachstum seinen Niederschlag generell in geschwungenen und gekurvten Linien finde, während gerade Linien charakteristisch für die anorganische Natur und mathematische Abstraktion seien.<sup>26</sup> In der Verbindung von Wurzelstücken und Astteilen schuf Matjušin seine Wurzelskulpturen als eine Serie von stark bewegten

zu schaffen.<sup>28</sup> Die natürliche Struktur des Holzes bestimmt die Physiognomie der Tänzerin, wobei ein mächtiges knotiges Wurzelende den Kopf mit seinem immensen Haarschopf bildet, während die glatten, leicht gebogenen Astteile die lang gestreckten Gliedmaßen formen. Die natürlich gewachsene Form der Teile konstituiert den Eindruck von schneller und eleganter Bewegung der Figur im Raum; der statische Körper der Tänzerin ist zugunsten ihrer dynamischen Erscheinungsweise auf ein Minimum reduziert. Die

Stuttgart/München 1991, S. 26–27. Vgl. auch: Yevgeny Kovtun: »Matiushin's Roots«, in: *Devoted to the Russian Avant-Garde*, St. Petersburg 1998, S. 24 f.

27 In der Abteilung für vorrevolutionäre Skulptur des Staatlichen Russischen Museums befinden sich die folgenden Wurzelskulpturen, die Matjušin 1915–1916 schuf: *Beguščaja* (Die Laufende), Statuette aus Wachholderbeerholz; *Iduščaja* (Die Gehende), *Sidjaščaja* (Die Sitzende), *Tancujuščaja* (Die Tanzende) sowie *Venera* (Venus), stilisierte Figuren aus Stammholz, undatiert. Vgl. auch Fotografien im RGALI, F. 134, Op. 2, Ed. khr. 26.

28 Michail Matjušin: *Pervobytnyj čelovek*, ca. 1912/13, Wurzelskulptur, zerstört, und *Tancujuščaja*, 1915/16, Statuette aus Wurzelholz, 44,0 x 46,5 x 18,0 cm, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg.

26 Vgl. Alla Powelichina: »Michail Matjuschin – Die Welt als organisches Ganzes«, in: Heinrich Klotz (Hg.): *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, Ausst.-Kat. Karlsruhe,

kraftvolle Schönheit und Stärke der Wurzeln und Äste ebenso wie ihre organische Komplexität verkörpern Matjušins Auffassung von der Kunst als kreatürlich wesenhaftem Ausdruck des Lebens und die Idee von Bewegung in der Natur.

Die umfassendste Kollektion seiner Skulpturen präsentierte Matjušin unter dem Titel »Dviženje kornej« (Bewegung der Wurzeln) auf der Ersten Freien Staatlichen Kunstausstellung 1919 im Winterpalast in Petrograd. Diese Ausstellung ist ein Beweis dafür, dass auch nach der Oktoberrevolution organische Tendenzen im künstlerischen Schaffen der Avantgarde öffentlich gezeigt wurden. Matjušin zeigte hier zehn seiner Wurzelskulpturen zusammen mit Pavel Filonovs analytischen Gemälden (Abb. 3).<sup>29</sup> In Filonovs Bildern sah Matjušin einen direkten künstlerischen Ausdruck dessen, wonach er selbst strebte. Er bewunderte die Geduld, Konzentration und Genialität, mit der Filonov die Strukturen und das innere Wesen der sichtbaren Wirklichkeit erforschte und neue Methoden, Ansätze und Ableitungen in der Malerei entwickelte, um die Realität auf neue künstlerische Weise zu gestalten.

Pavel Filonov (1883–1941) vertrat eine neovitalistische Weltanschauung, d. h. er begründete die Einheit von Materie und Geist mit dem Wirken einer vitalen, inneren Kraft. Er forderte, dass sich der Künstler in seiner schöpferischen Tätigkeit an den Prinzipien der lebendigen Natur orientiere, indem er die vielfältigen künstlerischen Formen der Nachahmung der Natur durch »den wissenschaftlichen, analytischen, intuitiven Naturalismus, die Initiative dessen, der alle Prädikate des Objekts, der Phänomene der ganzen Welt, [...] untersucht«, ersetzt.<sup>30</sup> Sein Ideal war das des forschenden Künstlers, der die sichtbaren und die für das bloße Auge nicht sichtbaren Phänomene des Lebens aufzuzeigen sucht. Inspiriert von seinen Studien der vergleichenden Anatomie und Mikrobiologie, erhob er die Zelle mit ihren Entwicklungsprozessen des Wachstums und der Zellteilung zum formativen

Element und Strukturprinzip, auf dessen Grundlage er sein Konzept einer reinen, evolutionären Form und seine Theorie des »gemachten Bildes« entwickelte.<sup>31</sup> *Sdelannost'*, das Prinzip der *Gemachtheit* in der Kunst, bedeutete für Filonov, dass der Künstler seine Formen nicht erfindet, sondern ihre Selbstentwicklung und Selbstoffenbarung sichtbar macht. In Übereinstimmung mit der Entwicklung der natürlichen Zellen schuf er seine Bilder, indem er das Kunstwerk aus einzelnen malerischen Zellen zu einer komplexen Struktur wachsen ließ, die ein organisches Ganzes formt und damit zugleich den lebendigen Stoff des Lebens verkörpert.

Matjušin bewertete Filonovs analytische Kunst mit ihrer Einheit von organischer Form und Farbe, der Mannigfaltigkeit der Faktur und der Leibhaftigkeit der malerischen Strukturen als einen Ausdruck des »erwachenden Bewußtsein[s] einer neuen Dimension des Raumes und der Gegenständlichkeit«, sie verkörperte für ihn die Aufnahme des natürlichen Lebens in die Malerei.<sup>32</sup> Die Abfolge, Überlagerung und Durchdringung von unterschiedlichen malerischen Schichten, die zugleich das organische Gewebe von Filonovs Werken bilden, verkörperten für Matjušin die ununterbrochenen Schwingungen, Veränderungen und Verwandlungen aller Formen und Farben der Materie: »Die gesamte Summe der Bewegungen der Materie des neuen Gebots und der Lauf ihrer Verkettungen bilden eine neue sichtbare Welt, die dem Bewußtsein der alten Dimension vielleicht gar nicht verständlich ist.«<sup>33</sup>

Die Vertreter der Organischen Schule der russischen Avantgarde vertraten eine holistische Konzeption der Welt; sie begriffen das Universum als absolut und unendlich und betonten die natürliche Einheit und den Zusammenhang aller Existenzformen der Natur, die sie auf das Wirken von universellen Naturkräften und Naturgesetzen zurückführten. Bewegung verstanden

29 Die dort ausgestellten Skulpturen waren: *Venera* (Venus), *Don Kichot* (Don Quichote), *Tanec* (Tänzer), *Favn* (Faun), *Mysl'* (Der Gedanke), *Chimera* (Chimäre), zwei Werke mit dem Titel *Primitivy* (Primitive), *Vichro* (Wirbelwind), *Koldun* (Der Zauberer). Vgl. *Katalog pervoj gosudarstvennoj svobodnoj vystavki proizvedenij iskusstva* (Katalog der Ersten Staatlichen Freien Ausstellung der Werke der Kunst), Petrograd 1919.

30 Pavel Nikolajewitsch Filonov: »Deklaration des »Welterblühens«, in: Jürgen Harten/Jewgenija Petrowa (Hg.): *Pawel Filonow und seine Schule*, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1990, S. 76; P[avel] N. Filonov: »Deklaracija »Mirovogo rascveta«, in: *Žizn' iskusstva* (Leben der Kunst) 20, 22. Mai 1923, S. 14.

31 Ebd., S. 79 f. Vgl. auch: Nicoletta Mislser/John E. Bowl: »Pawel Filonow und das Erblühen der Welt«, in: *Die Physiologie der Malerei: Pawel Filonow in den 1920er Jahren*, Ausst.-Kat., Köln 1992, S. 14–36.

32 Michail Wassiljewitsch Matjušchin: »Das Schaffen Pawel Filonows«, in: Jürgen Harten/Jewgenija Petrowa (Hg.): *Pawel Filonow und seine Schule*, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1990, S. 81–85, hier S. 81; M[i]chail V. Matjušin: »Stat'ja »Tvorčestvo Pavla Filonova« (Der Aufsatz »Das Schaffen von Pawel Filonow«), 1916, F. 656, Op. 1, Ed. chr. 107, veröffentlicht in: *Ežegodnik otdela rukopisi Puškinskogo doma na 1977 god* (Jahrbuch der Handschriftenabteilung des Puschkin-Hauses für das Jahr 1977), Leningrad 1979, S. 232–235.

33 Matjušchin: »Das Schaffen Pawel Filonows« (Anm. 32), S. 81.

sie als Ausdruck der gegenseitigen Durchdringung von Materie und Geist, Physischem und Psychischem; diese manifestierte sich für sie sowohl in der Form der Dinge als auch in den Entwicklungs- und Wachstumsprozessen. Das Potential zur Bewegung, die sie allen Daseinsformen der Natur zuschrieben, galt ihnen als Quelle von Veränderung und Kontinuität im Weltprozess, die die Gegensätze zur Einheit führt. Damit postulierten sie eine dynamische Weltordnung und verbanden diese unmittelbar mit der Idee der Aufhebung des Seins in der kosmischen Bewegung des Werdens. In ihrer Weltauffassung trat die Lebendigkeit aller Daseinsformen und die Kontinuität aller Erscheinungsformen in der Natur an die Stelle von Unsterblichkeit. Der Mensch als integraler Bestandteil des universellen Beziehungsgefüges der Natur musste in seinem Tun den Prinzipien der Natur folgen und nach adäquaten Erkenntnisformen ganzheitlicher Welterfahrung streben. Die Künstler der Organischen Schule der russischen Avantgarde propagierten ein symbiotisches Verhältnis von Organismus und Umwelt und die aktive Teilnahme des Organismus an seiner eigenen Weiterentwicklung und an der Zukunft seiner Art; sie betrachteten es als ihre Aufgabe, künstlerisch-geistige Strategien für ein harmonisches Zusammenleben von Mensch und Natur und die freie Entfaltung aller Individuen nach den universellen Gesetzen der Natur zum Wohle und zur Beförderung des Ganzen zu entwerfen.